



## EL MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA Y LA REINTERPRETACIÓN DEL PATRIMONIO. EL CASO DE LA OBRA COREOGRÁFICA PARA MUSEO SOLILOQUIOS DE JON MAYA

*The Museo Universidad de Navarra and the Reinterpretation of Heritage.  
The Case of the Choreography for Museum Soliloquios, by Jon Maya*

**Nieves Acedo**

*Universidad de Navarra. España*

[nacedo@unav.es](mailto:nacedo@unav.es) | <https://orcid.org/0000-0002-8333-7535>

Fecha de recepción: 30/06/2024

Fecha de aceptación: 07/01/2025

**Resumen:** El artículo versa sobre la reinterpretación y actualización del patrimonio cultural que la institución museo puede realizar a partir de los programas de creación. Una estrategia es la desarrollada por el Museo Universidad de Navarra, cuya forma de vincular las políticas de conservación y creación analizamos en el caso de Soliloquios, coreografía para museo de Jon Maya nacida de su participación en el programa de residencias «Tender Puentes». Empleando los conceptos de «traducción intermedial» (Bal, Morra, 2007) y de «hibridación cultural» (Burke, 2010) el artículo destaca la presencia y actualización en esta performance de estilos de danza catalogados como patrimonio inmaterial, así como de obras de arte mueble visual y de la misma arquitectura del Museo, en una pieza caracterizada por su cercana y versátil relación con la audiencia.

**Palabras clave:** Programas de creación; danza para espacios no convencionales; coreografía; patrimonio inmaterial; Museo Universidad de Navarra; Jon Maya; Cesc Gelabert; Israel Galván.

**Abstract:** This article addresses the reinterpretation and updating of cultural heritage through creative programmes in museum institutions. It focuses on the strategy developed by the Museo Universidad de Navarra and the link it has established between its conservation and creation policies. In particular, it analyses Soliloquios, a choreography for museum by Jon Maya, which resulted from

Cómo referenciar este artículo / How to reference this article:

Acedo, N. (2025). El Museo Universidad de Navarra y la reinterpretación del patrimonio. El caso de la obra coreográfica para museo Soliloquios de Jon Maya. *El Futuro del Pasado*, 16, pp. 279-302. <https://doi.org/10.14201/fdp.31762>

his participation in the «Building Bridges» residency programme. Using the concepts of «intermedia translation» (Bal, Morra, 2007) and «cultural hybridity» (Burke, 2010), the article highlights the presence and updating in the resulting performance of dances catalogued as intangible heritage, works of movable visual art and the architecture of the museum itself, in a piece characterized by a close and movable relation with the audience.

**Keywords:** Creation programmes; dance for unconventional spaces; choreography; intangible heritage; Museo Universidad de Navarra; Jon Maya; Cesc Gelabert; Israel Galván.

**Sumario:** 1. Introducción; 2. *Soliloquios* de Jon Maya: creación dancística, patrimonio inmaterial y museos; 3. Herramientas conceptuales: hibridación, traducción y diálogo intermedial; 4. Soliloquios o el diálogo como relectura; 5. Conclusiones; 6. Referencias bibliográficas.

## 1. INTRODUCCIÓN

Entre las innumerables formas de conceptualizar la actividad y la misión de la institución Museo que se han dado a lo largo de la historia, más o menos deudoras de su origen en la modernidad, la noción de «conservación patrimonial» está presente desde la fundación de la institución hasta las más recientes definiciones. Sobre este binomio giran las distintas enunciaciones, adaptadas históricamente a los cambios culturales o a los diversos marcos territoriales en los que se implantan o desarrollan los museos.

Por ejemplo, Boris Groys (2003) en su ya clásico artículo «Sobre lo nuevo», vincula la vitalidad cultural de las sociedades con la existencia de los museos, sirviéndose de los conceptos de «cultura fría» y «cultura caliente» (Levi-Strauss, 1968, p. 27). El Museo-*Mausoleo* (Adorno, 1962, p. 187) sería el opuesto necesario para la existencia de una cultura artística «viva», porque esta recibiría buena parte de su impulso creativo del imperativo de distanciarse de lo ya «conservado» en el «cementerio» de la institución museística.

En contraste con este papel asignado al museo en el contexto de la utopía «progresista» propia de las vanguardias, se concibe hoy un estilo de conservación no centrado en la preservación inerte de objetos despojados de su potencia o capacidad de acción, en cuanto almacenados en lugares que los hacen inaccesibles, sino que se orienta al cuidado (*cura, care*) de objetos vivos. Para esta forma de conservación es prioritario posibilitar la actividad propia de lo que se «cura», procurando el despliegue de lo que hoy día se suele denominar, en sentido figurado, su «agencia»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> El uso de un concepto ampliado de «agencia» responde en los estudios transculturales al esfuerzo de algunos teóricos por superar los prejuicios raciales y sexuales que lo han informado históricamente y han restringido su atribución al «sujeto humanista liberal». Para la historia del

Para este segundo estilo museológico, la adaptación del patrimonio a la coyuntura histórica es la base de la verdadera conservación. De ahí que las funciones que hacen posible esta actualización (investigación, educación, difusión, inclusión, participación, etc.) hayan ido complementando la noción de conservación en las definiciones de museo consensuadas institucionalmente. Dar espacio a estas otras funciones en la definición de la esencia del Museo implica la idea de que «hacer contemporáneo» un elemento patrimonial, en «resonancia» (Rosa, 2019) con las demandas de la sociedad de cada momento, es la mejor forma de conservación.

En el caso de las artes escénicas es más fácil, si cabe, percibir el vínculo entre conservación y actualización. En su todavía reciente entrada en la institución Museo, motivada inicialmente por el cruce de intereses de comunicación y de experimentación, las artes vivas se han convertido en un aliado del nuevo modo de comprender el cuidado patrimonial. En particular, la dimensión temporal de estas disciplinas pone de manifiesto que toda manifestación artística es, en cierto modo, «eventual» (Acedo, 2024). En las artes escénicas es difícil confundir «el todo» de la obra con sus componentes tangibles materiales, con el registro documentado del acontecimiento o con su reproducción técnica. Por eso, estas manifestaciones artísticas hacen especialmente perceptible que la vigencia efectiva de cualquier obra de arte depende de que se posibilite su recepción. Así como los libros han de leerse, la música debe interpretarse y escucharse y la pintura exhibirse para su contemplación (López Antuñano y García Fernández, 2022)<sup>2</sup>. Por otra parte, como estas obras ordinariamente son admitidas en el Museo en razón de su significación artística, la preservación de su eficiencia estética, inseparable del hecho de su recepción por espectadores siempre contemporáneos, hace ineludible su actualización.

A continuación, nos disponemos a estudiar cómo esta noción de la conservación patrimonial de la que venimos hablando, favorecida por la producción de artes vivas, se manifiesta en la actividad del Museo de la Universidad de Navarra (MUN), un centro inaugurado en 2015 en Pamplona (Navarra) cuyo principal acervo patrimonial «tangibile» es su colección de arte.

---

arte el detonante de esta ampliación fue la publicación del libro de Alfred Gell (1998) *Art and Agency*. En este trabajo, Gell deja de lado la preocupación por el cambio estilístico e iconográfico para preguntarse por la manera en que los objetos artísticos funcionan causalmente dentro de la sociedad, aplicando en su análisis los métodos de la antropología cultural. En las dos últimas décadas, la teoría del arte también se ha visto influida por el replanteamiento radical del concepto de «agencia» en el ámbito de los nuevos materialismos. Este campo ha estado dominado por Bruno Latour (1999) que deconstruye la lógica del agente único postulando la «distribución de la agencia» en un entramado de «actantes» humanos y no humanos. En esta línea han ido también los trabajos de Rosi Braidotti (2013) y Jane Bennett (2010), entre otros.

<sup>2</sup> Según López Antuñano y García Fernández (2022), el teatro clásico debe ser siempre a la vez contemporáneo, porque el carácter necesariamente «situado» de la escenificación (en instituciones y canales de distribución concretos, a manos de dramaturgos y directores particulares, ante públicos específicos...) implica su actualización.

La colección del MUN se constituyó en parte con el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra, que años antes había incorporado como forma de «actualización» un programa de investigación y producción artística vinculada a sus fondos llamado *Tender puentes*. Desde 2015, en continuidad con esta línea de trabajo, los programas de creación del nuevo Museo son ocasión para hacer relecturas o reflexiones sobre elementos patrimoniales con los que los artistas invitados a participar «tienden puentes» de continuidad creativa<sup>3</sup>. Cabe decir por lo tanto que los programas de creación en el MUN se piensan en relación con las tareas de conservación como momentos de un mismo flujo de tradición que pone en juego el patrimonio, explicitando de distintos modos su presencia en las obras de nueva creación.

La hipótesis sobre la que se basa este modo de hacer es que la creación estrictamente contemporánea, cuando dialoga de modo expreso con obras patrimoniales, además de hacerlas accesibles por medio de su actualización escénica y por su exhibición o exposición, da un paso más y las mantiene «vivas». Cada nueva creación de *Tender puentes* activa la *performatividad* de algunas obras patrimoniales, insertándolas en el flujo de una determinada tradición artística<sup>4</sup>.

Este posicionamiento se advierte con más fuerza en el MUN en el caso de las artes escénicas, con una programación especialmente relevante en el ámbito de la danza. En las creaciones que promueve a través del programa de residencias creativas se observa un distanciamiento de posiciones esencialistas que favorece la reinterpretación del patrimonio a partir de su inclusión en nuevas creaciones.

## 2. SOLILOQUIOS DE JON MAYA: CREACIÓN DANCÍSTICA, PATRIMONIO INMATERIAL Y MUSEOS

Ilustraremos lo anterior centrándonos en una obra producida por invitación a una residencia de creación. Se trata de la pieza de danza *Soliloquios*, un trabajo *site specific* concebido por el coreógrafo Jon Maya (Erreñería, 1977) y estrenada 2019.

<sup>3</sup> La génesis y el proceso de las residencias creativas del Museo Universidad de Navarra se describen en el libro *Transmutación. Antonio Ruz* (Aceto, 2023). Allí se indica que en el programa *Tender puentes* «han participado desde 2003 cerca de 30 artistas visuales, y desde la inauguración de su Teatro en 2015 lo han hecho 16 artistas de la danza, el teatro y la música en 10 proyectos. Las mismas residencias han ido concretando su identidad, abriéndose a nuevas disciplinas, incorporando metodologías, y configurando un centro que ha ido creciendo y adquiriendo personalidad de la mano de sus artistas. Lo que ahora es el MUN fue primero colección y luego también museo, teatro, proyecto expositivo y de artes escénicas, centro de formación, centro de investigación... Pero siempre ha sido lugar de creación» (Aceto, 2023, p. 31).

<sup>4</sup> El uso del término *performatividad*, sinónimo de «rendimiento», no se refiere aquí a las artes *performativas* (*performing arts*), sino al inglés «*performative*», que el lingüista John L. Austin introdujo como neologismo en 1962 para calificar el tipo de enunciado o acto del habla que logra la ejecución o puesta en práctica de algo (Velten, 2012, p. 250).

El trabajo de Maya, que se formó en danzas tradicionales vascas, se caracteriza por la búsqueda de la elevación artística de esta tradición viva y por su inserción en los procesos y circuitos propios de la danza contemporánea. Para su residencia artística en el Museo Universidad de Navarra, Maya buscó la colaboración de coreógrafos procedentes de otras disciplinas de danza. En la pieza resultante, con coreografía de Gelabert, la danza guipuzcoana de la que parte Maya dialoga con algunos elementos tomados de danzas folclóricas (en particular de la sardana en la interpretación de Cesc Gelabert) y con el flamenco en la interpretación de Israel Galván, género este último en cuyo desarrollo artístico y escénico Maya encuentra inspiración<sup>5</sup>. La danza contemporánea, de la que el mismo Gelabert ha sido pionero en España (Pérez, 2009), es el aglutinante de los diversos estilos en diálogo. A esta combinación coreográfica, que analizaremos como un ejercicio de *hibridación cultural* diacrónica (pieza de danza contemporánea que incorpora elementos de expresiones populares de danza) y sincrónica (simultaneidad en la interpretación de estilos diversos de danza) se añade un notable ejercicio de *intermedialidad* por el trabajo en las salas expositivas de un Museo.

Con el acompañamiento de la composición sonora de Luis Miguel Cobo, marcada por la presencia de elementos de percusión alusivos a los estilos en diálogo, en *Soliloquios* cada bailarín realiza en solitario un «parlamento» dancístico en una sala del museo, en «diálogo *intermedial*» con obras de Eduardo Chillida, entre otros artistas abstractos (Maya), Antoni Tàpies (Gelabert) y Pablo Palazuelo (Galván), en tres escenas de danza contemporánea que incorporan elementos del flamenco y de las danzas folclóricas mencionadas (Figuras 1, 2 y 3). La música que acompaña cada solo es una versión de una composición electrónica de diez minutos de duración basada en el ritmo del *zortziko*, que en cada versión se marca con percusión sobre madera, metal o piedra respectivamente. Las tres versiones que acompañan a los solos se reproducen sincronizadas en las tres salas, de modo que al resonar entre sí por la proximidad espacial no generan interferencias. La pieza culmina en un trío que tiene lugar en una cuarta sala, representando el paso del soliloquio al diálogo, simbólicamente problematizado por desplegarse en torno a la obra *El no retorno* (2019), de Cecilia Paredes. Esta última es una instalación efímera en la que los esqueletos de unos barcos varados como «cadáveres» en el suelo arenoso de la gran sala en penumbra componen una escena fantasmagórica con resonancias de los dramas migratorios contemporáneos. En la primera parte (los solos) el público se divide en grupos que se reparten entre las tres salas en las que cada bailarín-

---

<sup>5</sup> «El flamenco, con su raíz popular, hoy en día tiene un gran vuelo. ¿Por qué las danzas vascas no? El flamenco es una expresión popular que ha tenido la grandísima capacidad y acierto de ser estilizada, de seguir manteniendo su función social, de ser estilizado para que funcione en el mundo del espectáculo y además de universalizarse. Pero al final, el inicio es el mismo: una expresión popular con tendencia a la estilización y una hibridación con otros lenguajes» (Maya, Albizu, Garrido, 2021, p. 101).



**Figura 1.** *Música de las esferas II* (Chillida 1957) y Ion Maya al fondo en un momento de *Soliloquios*. Foto: Manuel Castell.

coreógrafo realiza su solo. Terminado el primero, el espectador cambia de sala para ver el siguiente y luego el tercero. Por lo tanto, los soliloquios se bailan simultáneamente y cada intérprete lo repite tres veces. Finalmente, público y bailarines se desplazan a una cuarta sala. Allí, todos reunidos, tiene lugar el diálogo danzado del trio, acompañado de una cuarta versión de la pieza musical, ligeramente más larga, en la que los tres sonidos materiales de la percusión se han aglutinado (Figura 4). Los elementos patrimoniales visuales y sonoros de la pieza son claramente reconocibles y, a la vez, están perfectamente absorbidos en la unidad de una obra que procura un modo de experiencia fecunda ante un público que elige su posición y que se desplaza libremente por las salas.

Con posterioridad, *Soliloquios* se ha representado en otros centros de arte<sup>6</sup>. Sin embargo, el carácter *site specific* de la obra, por el diálogo intermedial que establece con las demás obras de arte del centro y con la propia arquitectura, hace que las variaciones sean importantes de una a otra representación. Así, por ejemplo, en el MACBA en 2021, donde las obras de Juan Muñoz o de Basquiat sustituyen a las de

<sup>6</sup> En el Centre del Carme Cultura Contemporània (Valencia, noviembre 2020); Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA (marzo 2021); Fira Mediterrània de Manresa (octubre 2021) y XX Festival Internacional Cádiz en Danza, Espacio de Cultura Contemporánea ECCO (junio 2022).

Chillida o Tàpies, o en Manresa, donde no hay arte plástico, sino elementos de patrimonio industrial. Por otra parte, en representaciones posteriores el solo de Israel Galván ha sido sustituido por el de Andrés Marín, que mantiene la conexión con el flamenco, pero que hace una coreografía diferente. En lo que sigue nos estaremos refiriendo a la pieza tal como se concibió y se representó en su estreno en el Museo Universidad de Navarra.

Podríamos decir que *Soliloquios* compone una coreografía de danza contemporánea en la que comparecen diversos estilos de baile con vinculación territorial: danzas vascas, flamenco y, en menor medida, la sardana. Se trata de formas que, por su carácter popular, se transmitieron de manera oral hasta que en el siglo XIX la moda de «lo español», por un lado, y las nuevas posibilidades de registro mecánico, por otro, facilitaron su estudio y descripción<sup>7</sup>. Este proceso se intensificó en el siglo XX, pues su vinculación territorial las convertía en portadoras de rasgos identitarios aprovechables por el turismo y las diversas políticas nacionales, regionalistas o nacionalistas. Más recientemente, la globalización cultural ha llevado a ver en ellas una manifestación de diversidad cultural merecedora de reconocimiento y protección.

En general, se puede decir que la valoración de algo como patrimonio de un grupo social es sintomático de lo que esa sociedad tiene por un bien común. Cuando esto se da, su regulación establece medidas orientadas a la protección del bien en cuestión. La declaración de patrimonio cultural inmaterial fue establecida en 2003 por la UNESCO como herramienta jurídica orientada a la preservación del bien de la «diversidad cultural» (UNESCO, 2022, p. 12), noción establecida por la teoría antropológica entonces predominante. La nueva etiqueta podía desde entonces ser aplicada a una amplísima tipología de objetos y formas culturales, siempre que estuvieran vigentes en la comunidad, hubieran sido transmitidas a través de generaciones e incluyeran un reconocible valor identitario.

La fortuna de esta herramienta en los distintos organismos internacionales o estatales ha sido muy desigual<sup>8</sup>, pero lo que nos interesa destacar aquí es una problemática implícita, que tiene que ver con el bien patrimonial en cuanto «vivo» o «muerto», en relación con la noción de «agencia» de la que hablábamos al principio. Dicho carácter problemático deriva, por un lado, de que para la declaración como patrimonio inmaterial se exige una vigencia que, en virtud de la misma declaración, podría ser mantenida artificialmente. Por otro, la clasificación exige una

---

<sup>7</sup> Entre los muchos estudios sobre la vinculación del flamenco con la identidad nacional que han sucedido a la *Teoría romántica del cante flamenco* de Luis Lavour (1976) destacamos el trabajo de Idoia Murga (2016) «La esencia estética de lo nacional: españolada, folklore y flamenco», que contiene una interesante selección de textos de los años 40; y el libro de Trinidad Pardo Ballester (2017) *Flamenco. Orientalismo, exotismo y la identidad nacional española*, que recorre la cuestión desde el romanticismo europeo hasta el postmodernismo español.

<sup>8</sup> Una recopilación del estado de la cuestión se puede encontrar en Celeste Jiménez de Madariaga (2022).

descripción formal que somete a las expresiones culturales particulares a un proceso de deconstrucción y reconstrucción en «tipologías» abstractas, luego fijadas como patrones revestidos de ejemplaridad.

La inclusión en 2010 del flamenco en la lista de patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO se hizo sobre una reconstrucción identitaria que la praxis y la literatura especializada no han dejado de cuestionar<sup>9</sup>. Los bailes o danzas procedentes del folclore de otros territorios parecen seguir un camino similar. Entendiendo por «Danza Española» un género artístico con valor identitario vinculado a «lo español», el Ministerio español de Cultura y Deporte publicó en 2018 en el Boletín Oficial del Estado una resolución por la que se abría el camino para su declaración como manifestación representativa del patrimonio inmaterial<sup>10</sup>. Lo que nos interesa aquí es que la resolución contiene un anexo justificativo que procede a la tipificación de la Danza Española no solo como disciplina académica o estilo artístico, sino como forma cultural. En el apartado dedicado a su descripción, el texto asume las cuatro ramas que durante la dictadura franquista fueron establecidas con fines didácticos por Guillermina Martínez Cabrejas (Mariemma): baile bolero, baile flamenco, bailes folclóricos y danza estilizada (Mariemma, 1997).

El desarrollo histórico que va modelando los estilos al hilo de los diversos contactos culturales (las castañuelas en el flamenco proceden de los bailes de palillo, el mantón de manila es de origen chino y la bata de cola es un elemento francés<sup>11</sup>) se frena cuando se establece la definición de sus elementos esenciales y cuando su transmisión queda regulada en ámbito académico. Una vez congelado el flujo evolutivo de la forma de baile en su uso popular, la creación artística y coreográfica será el único medio de que se mantenga vivo su desarrollo cultural.

El acercamiento de la danza a los museos y salas de exposiciones en las últimas décadas resulta de diversas tendencias artísticas que han sido teorizadas e historizadas bajo etiquetas como arte expandido, giro performativo o arte participativo. Como hemos mencionado antes, esta relación generalmente combina, por parte de los museos, la consideración de la danza como elemento museable o, al menos, comisariable; y, por parte de la danza, el interés por salir de sus espacios habituales de representación, por explorar el cubo blanco y por interactuar con las audiencias de los centros de arte (Bishop, 2021). Los museos también quieren atraer a nuevos públicos y generar otros comportamientos en sus espacios.

<sup>9</sup> Merece la pena mencionar en este sentido la investigación artística y curatorial de Pedro G. Romero (2021).

<sup>10</sup> Se trata de la «Resolución de 13 de noviembre de 2018, de la Dirección General de Bellas Artes, por la que se incoa expediente de declaración de la Danza Española como manifestación representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial».

<sup>11</sup> Para un estudio de la historia del flamenco con defensa de su origen mestizo cfr. Juan Vergillos (2021).

Precisamente, esa búsqueda de nuevas formas de vinculación de las audiencias con el arte y el patrimonio estuvo en el centro del proyecto *Dancing Museums*<sup>12</sup>. Impulsado por instituciones dedicadas a la danza (principalmente centros de producción y exhibición, pero también centros de investigación), museos y coreógrafos y financiado por el programa Europa Creativa en sus dos ediciones (2015/2017 y 2018/2021), en este proyecto los artistas de la danza contemporánea, performance, arte sonoro y cine, ocuparon el papel de agentes para la reinterpretación del patrimonio<sup>13</sup>.

Entre las variadas modalidades de vinculación danza-museos, *Soliloquios* se caracteriza por un trabajo de diálogo intermedial que no es habitual, porque se trata de una coreografía que no se limita a considerar el espacio arquitectónico del Museo, sino que incluye las obras que pueblan las salas antes y después de la representación. Se podría decir que en esta obra la danza entra en su nueva «casa» sin desplazar a sus «inquilinos» habituales. Mientras que en otros casos, como en las piezas presentadas en el ciclo *Danza en los Museos* incluido en el festival *Ellas Crean*<sup>14</sup>, las obras expuestas retroceden en su protagonismo, quedando como decorado o fondo sobre el que se danza, *Soliloquios* busca conscientemente lo contrario. Gracias a la pieza, las obras de Chillida, Tàpies, Palazuelo y demás artistas abstractos, o la instalación de Cecilia Paredes ponen en acto su «teatralidad»<sup>15</sup>. El único

---

<sup>12</sup> Sobre el potencial de la colaboración danza/museos para el desarrollo de audiencias, véase ver el artículo «Danza, performance e museo» de Susanne Franco (2021), quien participó en *Dancing Museums #2* desde la Universidad Ca'Foscari.

<sup>13</sup> En *Dancing Museums #1* participaron cinco organizaciones de danza, cinco coreógrafos y ocho museos y galerías. En las ocho residencias los coreógrafos contaban con una semana de investigación y una segunda semana de interacción con el público. En *Dancing Museums #2* (2018-2021) entre los 11 partners se cuentan una universidad y un centro de investigación. En esta ocasión, los 7 artistas participantes contaron con 10 semanas de trabajo con el museo y las organizaciones de danza de su contexto local, y se organizaron talleres internacionales para el intercambio de experiencias. Entre otros coreógrafos de ambas ediciones se cuentan artistas como Tatiana Julien, Fabio Novembrini, Connor Schumacher, Lucy Suggate, Ingrid Berger Myhre, Ingvild Isaksen, Quim Bigas y Tereza Ondrová. Cfr. *Dancing Museums #1*: <https://archive.dancingmuseums.com/index.html>; *Dancing Museums #2*: <https://www.dancingmuseums.com/> (último acceso 26 de noviembre de 2024).

<sup>14</sup> *Ellas Crean* es un festival organizado por el Ministerio de Igualdad del Gobierno de España (Instituto de las Mujeres) que tiene lugar anualmente en marzo. Desde 2019 incluye el programa *Danza en los Museos*. Cfr.: <https://ellascrean.com/> (último acceso 26 de noviembre de 2024).

<sup>15</sup> La «teatralidad» es una característica que Graham Harman (2021) rescata de la negatividad que en 1967 le atribuía «Arte y objetualidad» de Michael Fried (2004). Harman, autor del nuevo realismo que ha desarrollado la llamada ontología orientada al objeto (OOO), considera que el objeto artístico no es propiamente la obra de arte aislada de su recepción, sino el conjunto que forman la obra de arte y su receptor, es decir, el agregado mismo de la experiencia estética. De este modo hace de la «teatralidad» una nota esencial y necesaria de todo «objeto» artístico.

retroceso en este caso fue el de la pieza sonora compuesta por Jay Raise para la instalación de Paredes, reemplazada por la composición de Luis Miguel Cobo.

### 3. HERRAMIENTAS CONCEPTUALES: HIBRIDACIÓN, TRADUCCIÓN Y DIÁLOGO INTERMEDIAL

Para la comprensión de la pieza *Soliloquios* nos detenemos a continuación en dos herramientas conceptuales con las que nombrar el tipo de relectura o actualización patrimonial que nos propone esta obra.

La primera coordenada en la que la situamos es la de «traducción intermedial», noción que emplean Bal y Morra (2007) para hablar del cruce de fronteras entre medios propio de algunas prácticas artísticas. Traducir «a través de» (*across*) los medios es servirse de prácticas de intertextualidad, intersemiótica o interdisciplinariedad para atravesar las fronteras de los géneros, los medios, los temas o las disciplinas (Bal, Morra, 2007, p. 7). Se trata de prácticas que operan en lo marginal, en las lagunas y las fisuras, que bregan con las contradicciones propias de los lugares fronterizos.

Los ejercicios de intermedialidad entre disciplinas (música, danza y artes visuales) fueron abundantes en las primeras vanguardias, pero se fueron apagando tras la crisis de mediados del siglo xx, ya fuera por el afán de pureza formalista que marcó las segundas vanguardias o por la tendencia conceptual de corte duchampiano que predominó a partir de los años sesenta. En la expresión «traducción intermedial», la noción de traducción añade un matiz importante a la de intermedialidad, porque la práctica de la traducción es siempre una reflexión sobre el lenguaje y servirse de herramientas ancladas en la lingüística para hablar de lo visual (danza o artes plásticas) deja fuera de consideración los aspectos específicos y definitorios de cada medio, que no pueden abordarse desde el análisis estructural o semiótico. De hecho, la traducción de los medios del arte visual a la literatura tiene una larga tradición en el campo de la éfrasis literaria y en el de la interpretación, cuyos límites han señalado autores como Foucault (1967, p. 26) al hablar de la brecha (*écart*) infranqueable que separa el ver y decir, o Gary Schapiro (2007, p. 15), para quien la descripción literaria de la imagen no supera nunca el nivel de un garabato (*scrawl*). Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en otros casos, la noción de «traducción intermedial» propuesta por Bal y Morra (2007) no implica necesariamente un reduccionismo lingüístico, porque atiende precisamente a lo «no logrado» en la traducción lingüística y pone de manifiesto sus limitaciones.

La «imprecisa transmisión de un contenido inesencial» que es la traducción de significados según Walter Benjamin (2010, p. 9), se intensifica en la traducción intermedial, porque en los lenguajes artísticos lo esencial es una idea encarnada, indistinguible del medio, que no se puede separar ni transportar de un material a

otro. La buena traducción, por esto, nunca reemplaza al original ni se pone en el lugar de la obra ausente, no pretende literalidad o fidelidad formal, sino que se vuelve «transparente» ante un original siempre presente (Benjamin, 2010, p. 19).

La traducción intermedial, por tanto, no aparece como un monólogo, sino como un diálogo de medios artísticos que versa sobre la «intención», el «querer decir» que solo es posible mostrar de modo heurístico en tentativas inexactas, generando un eco o una resonancia que «va renovando una y otra vez en su despliegue tardío lo que es la vida del original» (Benjamin, 2010, p. 11).

El diálogo por medio de la creación artística tiene un mito originario en el relato del encuentro entre Apeles y Protógenes de Rodas relatado por Plinio el Viejo. Apeles, nos cuenta la *Historia Natural*, aprovechando la ausencia del maestro de Rodas, dejó como marca de su visita una línea sutil en una base blanca. Protógenes respondió luego a esta línea con otra, esta vez en ausencia de Apeles. Así van conformando una pintura dialogada: un autor habla con otro a través del medio que es su obra. Es un diálogo trazado en la ausencia, dialogan las formas artísticas que se responden unas a otras componiendo un cuadro de autoría colectiva (Plinio, 2001, p. 98). El relato de Plinio habla de un diálogo en cuyo resultado ambos «discursos» permanecen visibles y forman un todo. Lo «intraducible», eso que no se puede decir, es lo que pone en movimiento al receptor, especialmente si este es un artista, y provoca la respuesta de otra forma igualmente indecible: el boceto, o garabato (*scrawl*), de lo que ya es otra cosa, otra obra.

La traducción intermedial así entendida es un tipo de diálogo del que resulta un compuesto que permite al espectador un ejercicio crítico de comparación. Del mismo modo que las ediciones bilingües presuponen, en cierto modo, un lector experto y capaz de recuperar por sí mismo los matices perdidos en la traslación lingüística, el diálogo intermedial de obras presentes sitúa al autor en una relación no jerárquica con su público, espectador igual que él de la obra con la que dialoga.

La mención del público nos lleva todavía a una última cuestión. En la cultura contemporánea la intermedialidad aparece con frecuencia asociada con la búsqueda de experiencias inmersivas que combinan danza, música, artes visuales y creaciones ambientales para lograr la máxima potencia emocional. La idea de «obra de arte total» (*Gesamtkunstwerk*), ya presente en Arteaga o Vico, fue clave en la obra de Wagner y alimentó notables ejemplos de «intermedialidad» durante el modernismo en torno a los artistas de la Sezession vienesa, a los ballets rusos de Diaghilev, a la Bauhaus o al productivismo soviético. Algunos autores, como Boris Groys (2008) para el caso de Stalin, Rafael Argullol (2003) para el caso de la política cultural nazi, o Peter Burke (1995) en su estudio sobre Luis XIV, han vinculado los regímenes totalitarios con la noción de *Gesamtkunstwerk*. Las experiencias multisensoriales envolventes, en efecto, impiden el análisis crítico en la recepción de ciertos contenidos asociados a esa positiva intensidad emocional, de ahí su eficacia propagandística. Sin embargo, dicha eficacia no se debe tanto a la combinación o al

diálogo de disciplinas, ni tampoco a la experiencia estética en sí, sino a su pretensión totalizante. Pues bien, *Soliloquios* es un buen ejemplo de cómo la tardomodernidad, con el desarrollo del gusto por el fragmento y la participación, ha proporcionado herramientas válidas para un diálogo intermedial no totalizante, compatible con la capacidad crítica y reflexiva de los públicos, sin necesidad de una especial austeridad estética.

La segunda coordenada de análisis la tomamos del historiador británico Peter Burke (2010). Se trata de su concepto de hibridación cultural, que en nuestro caso aplicamos a la relación entre estilos de danzas con raíz popular y danza contemporánea, también en lo que la segunda tiene de elemento globalizador y vehiculizante para el diálogo entre estilos más o menos anclados territorialmente<sup>16</sup>.

Burke, caracterizado por incorporar a la disciplina histórica nociones tomadas de la antropología, enumera las posibles reacciones al choque o contacto cultural y establece las tipologías de «aceptación», «rechazo», «segregación» o «adaptación», que analiza tratando de definir qué condiciones propician una u otra. Así, por ejemplo, explica que la aceptación está asociada al prestigio y se favorece con las modas. De modo que la aceptación de lo nuevo, lo joven o lo procedente de un territorio prestigiado como es la metrópoli con respecto a la colonia, contiene el peligro de superficialidad y recepción acrítica.

La cuestión de fondo en la valoración de cualquier tipo de mezcla es siempre definir si es mejor (y, si es el caso, por qué) lo puro que lo híbrido<sup>17</sup>. Burke, por su parte, entiende que, en el ámbito de la historia cultural, lo puro no es sino lo híbrido ya asentado. «Las tradiciones son solares en construcción o reconstrucción constante, tanto si los individuos que participan en el proceso son conscientes de ello o no» (Burke, 2010, p. 141-142), afirma. La lectura positiva que se puede hacer

<sup>16</sup> El término «hibridación», de amplia circulación en el ámbito de los estudios transculturales, era ya relevante al comienzo del siglo xx para los historiadores de la religión o de la literatura. Más tarde pasa a los estudios culturales, especialmente en ámbito latinoamericano, a partir de la publicación de *Culturas híbridas* por García Canclini, que lo prefiere al concepto de «transculturación» que Fernando Ortiz había utilizado en 1940 en su influyente libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. En la actualidad la «hibridación» se usa para nombrar uno de los rasgos que caracterizan las modernidades transculturales, aplicado a los espacios caracterizados culturalmente por constelaciones de influencias multilaterales. El uso del término está más o menos libre de connotaciones de valor, según se considere en oposición a cierta idea de «pureza» cultural. Cfr. la voz correspondiente en el glosario incluido en *Reading Objects in the Contact Zone* (Troelenberg, Schankweiler, Messner, 2021), pp. 230-231. Desde otro lugar, Steingress (2004) considera la hibridación como característica constitutiva del flamenco a lo largo de toda su historia «debido a su carácter como arte, hecho que lo separó del folklore».

<sup>17</sup> El discernimiento valorativo entre lo híbrido y lo puro que Burke (2010) aplica a las culturas se da igualmente en la intermedialidad. Así, el purismo de los formalistas rechaza la mezcla de disciplinas porque valora y quiere preservar aquello intraducible, que se pierde en el *híbrido* intermedial.

del rechazo con el que un purista afronta el choque cultural es que procede de un intento de preservación. Sin embargo, constatada la inevitabilidad del contacto cultural, este intento puede llevar a optar por la estrategia de la segregación. Por tanto, para poder posicionarse ante cualquier proceso de mezcla cultural (apropiación, hibridación, etc.), el trabajo consiste en discernir si hay algo que preservar y, si es el caso, en explicar por qué ese algo merece ser preservado. Una vez hecho esto, se puede pasar del rechazo a la adaptación en un crecimiento que no implique pérdida de lo valioso.

Según lo anterior, en el terreno de la creación artística los lenguajes contemporáneos que permiten la hibridación, incorporando en nuevas creaciones formas asentadas en la tradición, realizan un modo de conservación en el flujo de la vida creativa que es contraria a la preservación inmovilista. De hecho, la forma patrimonial muere cuando, una vez preservado su conocimiento en el archivo, se la extrae del flujo cultural y creativo y se la «segrega» en un consumo nostálgico o resistente al cambio. Fijar se entiende así como un modo de sepultar, porque la identidad de todo lo humano, en tanto que está vivo, está siempre en proceso y nunca termina de definirse ni de fijarse. Por eso, si se ha de morir, tal vez sea mejor hacerlo de un modo «fecundo», pues la obra heredada se actualiza y multiplica su agencia cuando «muere» en nuevas creaciones, cuando está disponible para desaparecer una y otra vez en ellas, permaneciendo en las nuevas obras como el ancestro que configura las identidades sin condicionar su naturaleza inacabada.

#### **4. SOLILOQUIOS O EL DIÁLOGO COMO RELECTURA**

Como se ha indicado, la hipótesis de la que nacen los programas de creación artística del Museo Universidad de Navarra y con el que nos acercamos a *Soliloquios* es que la creación contemporánea, como actualización que es, constituye una forma adecuada de conservación del patrimonio. Para poder concluir de qué modo esto es cierto, y a la luz de los aspectos arriba mencionados, nos disponemos a analizar la pieza atendiendo a las siguientes cuestiones:

- a. La relación en la pieza entre los diferentes géneros de danza para ver de qué modo el patrimonio inmaterial está presente en la coreografía propuesta y cuál es su papel en el resultado. En particular, si se trata de un tipo de hibridación en el que los elementos mezclados aparecen reconocibles y se mantienen sus rasgos identitarios desde el punto de vista formal y simbólico. Dicho de otro modo, si tienen un papel relevante en la composición y su agencia es reconocible más allá de una mera apropiación instrumental.
- b. La relación de la pieza de danza con el patrimonio material expuesto. Si se da un verdadero diálogo entre la coreografía y las artes visuales y cuál es el papel de estas últimas en la obra final. En concreto, si las pinturas y esculturas son solo una

presencia «decorativa» o si sus cualidades artísticas se potencian y llegan a formar parte de la pieza.

- c. El modo de inclusión de la pieza de danza en un museo, como modalidad *site specific* de danza en espacios alternativos (Kloetzel, Carolyn, 2019). La forma en la que el marco museístico (canales de distribución, desarrollo de audiencias, formas de trabajo, etc.) incide en la danza y modifica su estatuto artístico y cultural. De modo específico, qué tipo de experiencia procura el diálogo de disciplinas y si se evitan los peligros que tiene la espectacularidad para el pensamiento crítico, a los que hemos aludido al hablar de la «obra de arte total».

Estos tres puntos recogen los principales riesgos museológicos que se han asumido en este proyecto, que se pueden extrapolar a proyectos similares, replicando lo que reconocemos aquí como buena práctica.

La actualización de la herencia cultural que, como venimos diciendo, se aborda en *Soliloquios* por medio del diálogo intermedial y la hibridación se puede estructurar en las capas o niveles que explicamos a continuación.

Un primer nivel de **diálogo-hibridación** entre varios estilos de danza y diversas tradiciones culturales. A saber, fusión de danza española con danza contemporánea de modo análogo a como ya lo ha hecho el flamenco contemporáneo (Cabrera Fructuoso, 2019, p. 216), presente en la misma pieza en el solo de Israel Galván. Este tipo de fusión que muestra la circularidad que se da entre las formas de la alta y la baja cultura (Burke, 2010, p. 136) se alcanza en los solos de cada bailarín, mediante la *apropiación* por parte de la danza contemporánea, de la que parte la coreografía de la pieza realizada por Gelabert, de elementos diacrónicos tomados del patrimonio inmaterial.

El solo de Maya tiene una sólida base en la danza guipuzcoana (*aurresku*) con sus elevaciones de pierna (*ostiko* o *grand battement*), círculos de pierna (*gurpilak* o *rond de jambe*), saltos y punteos, en un movimiento controlado de tipo vertical, que se alterna y altera con elementos del vocabulario de Gelabert, movimientos precisos y gestos abiertos que rompen la verticalidad y gravedad de danza guipuzcoana.

El solo de Gelabert replica y adapta la estructura del solo de Maya. La interpretación revela una conversación profunda con el estilo y los pasos de las danzas vascas, junto al trabajo de traducción del ambiente visual de la sala en la que baila. La incorporación de los pasos de *aurresku* es precisa y perfectamente reconocible, aunque se ejecutan con la suavidad y soltura propios del estilo de Gelabert. Las detenciones son momentos reflexivos en los que el intérprete parece abrirse con aspiraciones profundas frente a las distintas obras visuales. Precisamente tras una de estas detenciones ante la pintura más marcadamente catalanista de la sala (*L'esperit català*, 1971) Gelabert extiende los brazos y reproduce claramente algunos compases del paso de la Sardana (Figura 2).



**Figura 2.** Gelabert ante *L'Espirit Catala* (Tàpies 1957). Foto: Manuel Castell.

Galván realiza un solo de flamenco contemporáneo sobrecargado de percusión que rivaliza con el marcado ritmo de *zortziko* dominante en la composición sonora de Cobo. La pieza, de marcada estética flamenca, se caracteriza por la rápida sucesión de gestos diversos: los alusivos a la actitud habitual de los vigilantes de sala en los museos (comienza el solo sentado en una silla y accionando un contador de personas mientras el público entra y toma posición); a la expresión facial del habla sincopada por visionado rápido de una grabación o al movimiento artificial de los muñecos mecánicos. En otros momentos dibuja con brazos y piernas formas abstractas que hacen pensar en las obras de arte plástico de la sala. En la pieza se reconocen igualmente pasos propios de la danza guipuzcoana (como las elevaciones de pierna y ruedas antes aludidas) junto a los gestos que de la coreografía de Gelabert (dibujo de cruces con el dedo en la palma de la mano, detenciones, rotaciones, palmadas y apertura de brazos), reinterpretados y fundidos con el movimiento preciso y el ritmo intenso de su estilo flamenco.

En los tres solos, la coreografía contemporánea de Gelabert es la que aglutina los pasos tomados del *aurresku*, la sardana o los elementos de percusión propios del flamenco (zapateado, palmas y pitos). A pesar de las citas que comparten, cada intérprete se mantiene marcadamente dentro de su estilo, en un soliloquio que



**Figura 3.** Galván realiza un zapateado en un momento de *Soliloquios* entre obras de Palazuelo. Foto: Manuel Castell.

oculta ligeramente los préstamos bajo el predominio perceptible de la herencia de las danzas vascas, en el caso de Maya, o del flamenco, en el caso de Galván, abiertos ambos a la interpretación contemporánea, o inversamente, en el lenguaje contemporáneo de Gelabert que se manifiesta abierto a la raíz de la tradición.

El trío final sincroniza la hibridación de elementos que se ha visto en los solos. Para esta cuarta parte del espectáculo, los tres intérpretes y el público se reúnen en la gran sala en penumbra en la que se distribuyen los esqueletos de los barcos de Paredes, iluminados con focos de modo fantasmagórico (Figura 4). Allí, los tres intérpretes vuelven a reproducir la coreografía que cada uno ha realizado en solitario, introduciendo algunas variaciones que facilitan el encuentro del trío (por ejemplo, la percusión de Galván se reduce significativamente), alternando entre la sincronización y la complementariedad de los movimientos en una distribución espacial que permite la ocupación conjunta de la sala. La interacción se intensifica cuando los tres interpretan de frente y en el mismo plano el *zortziko*, cada uno con su estilo. En el diálogo del trío se perciben mejor los ecos, préstamos y citas que dan unidad al conjunto. El resultado es una coreografía de danza contemporánea enriquecida con la apropiación de elementos de estilos de danza patrimoniales. Las culturas en juego son comunes en su diversidad y en el trío resultante no hay predominio o asimilación de unas por otras porque el diálogo se ha establecido usando la lengua franca de la danza contemporánea, que evita la jerarquización.

En un segundo nivel se da el **diálogo-intermedial** entre las distintas disciplinas artísticas. Incluye, por un lado, el diálogo de la «danza contemporánea con elementos patrimoniales» con la arquitectura del espacio museístico. En este caso el tipo de relación es de *adaptación*: la arquitectura dicta, con sus espacios, sus materiales y con su luz, la estructura de la danza. Entre las muchas notas, características de este tipo de diálogo en el que Museo Universidad de Navarra tiene ya una experiencia significativa, cabe destacar que la inexistencia de la cuarta pared obliga a una coreografía multidireccional. El modo de recorrer el espacio y de incorporar sus características al movimiento es especialmente intenso en el caso de Galván, que al bailar hace notar los planos y los ángulos de la sala, que se sirve del blanco de la pared para realizar juegos de sombras y que golpea con pies y manos los materiales (yeso, piedra, metal) para incorporarlos a su percusión (Figura 5). Lo mismo hace con el mobiliario, sirviéndose de una silla para abrir la escena, haciendo sonar un altavoz de sonido como si fuera un cajón flamenco o bailando en el estrecho margen que queda entre el plinto de una escultura y la pared.

Un segundo tipo de diálogo intermedial es el que se da entre «danza contemporánea con elementos patrimoniales» y las obras de pintura y escultura de autores del siglo XX presentes en las salas. En este caso se puede hablar de una *apropiación*, ya que la obra de arte visual pasa a formar parte de la pieza de danza. El diálogo se fundamenta en el lenguaje común de la abstracción. En pintura y escultura la abstracción es fruto de un despojamiento formalista históricamente anterior al despojamiento de las formas narrativas en la danza contemporánea. La danza patrimonial en *Soliloquios* se hace abstracta en tanto que se despoja de los elementos materiales de las tradiciones (la vestimenta, la fiesta popular, etc.). Las piezas de Palazuelo, Tàpies y Chillida, entre otros artistas de las obras presentes en la coreografía, son en su mayoría también abstractas. Sin embargo, la apropiación que *Soliloquios* realiza de estas obras consigue, por efecto de los estilos de danza presentes en la coreografía, que se rescaten y se destaquen los elementos identitarios y regionalistas presentes de forma más o menos velada en el lenguaje supuestamente internacional de algunas obras expuestas<sup>18</sup>. El diálogo intermedial con las obras visuales alcanza en algunos momentos mayor intensidad. Así en el caso de Maya, que dialoga con la gran pintura de Manu Muniategiandikoetxea (*Rodchenko rojo*, 2004), o con la pieza de Chillida *Música de las esferas II* (1957), compuesta de tres círculos y dos lanzas de hierro, lanzando los brazos o arqueándolos para girar sobre sí mismo (Figura 1); Galván baila sobre una silla en la que ensaya suspensiones de brazos y piernas que se reflejan en la escultura de Palazuelo *Plataforma I* (1990); en otro momento rea-

<sup>18</sup> La abstracción de las obras de Chillida, Palazuelo o Tàpies ha de considerarse no solo en relación con el lenguaje internacional propio de las segundas vanguardias, sino también en el contexto de la dictadura franquista, en el que la expresión de rasgos identitarios nacionalistas está limitada por el «espíritu nacional» oficial impuesto. Este marco también determina la violencia formal de la pintura *L'Esperit Català* de Tàpies (1971).



**Figura 4.** Galván, Gelabert y Maya bailando en la instalación *El no retorno* (Cecilia Paredes 2018). Foto: Manuel Castell.

liza juegos de sombras con un foco activado por él mismo para recortar su sombra en un ángulo de la sala, en proximidad con la pintura a base de segmentos de línea rojos entrecruzados sobre fondo blanco *El número y las aguas I* (Palazuelo, 1978). Por último (Figura 3), se pega a la pared para dibujar figuras con sus poses entre dos pinturas de grandes e irregulares geometrías de color plano superpuestas de Palazuelo (*Orto IV*, 1969 y *Serie Verde I*, 1965); Gelabert, por último, se abre con expansiones de brazos y respiraciones profundas a cada obra de Tàpies (Figura 2), dibuja con dedos y brazos cruces y geometrías que reflejan las del pintor catalán y se hace eco de su universo simbólico al realizar el gesto de las manillas del reloj con sus brazos para señalar, como una brújula, los puntos cardinales.

En tercer lugar, se da el diálogo de «danza contemporánea con elementos patrimoniales» con la instalación artística *site specific* de Cecilia Paredes, *El no retorno* (Figura 4). En este caso, la obra plástica es en sí una escenografía para el deambular del público que sirve igualmente para la danza de *Soliloquios*. De hecho, la instalación predomina de tal forma que tematiza el capítulo final de la obra de danza. En este caso la forma abstracta permanece en la composición coreográfica y la obra de arte visual se convierte en la experiencia del espectador en contenido, tema de la conversación. Tras los solos, entendidos como reflexión sobre sus propias raíces, el trío del cuarto movimiento lleva el diálogo intercultural al marco dramático de

la migración. Paredes, que conoció el proyecto y asistió a la representación, había concebido su instalación con independencia de la coreografía. No obstante, la coherencia en forma y contenido de danza en instalación se acerca enormemente a una creación colectiva interdisciplinar.

Por último, queda comentar el modo en el que el marco institucional museístico afecta a la danza. La peculiaridad del MUN como Museo que incluye un Teatro permite que su equipo pueda acometer con facilidad la producción y distribución de un espectáculo de estas características, incorporando el modo de trabajo de Kukai Dantza, la compañía de Jon Maya. Particular interés tiene el juego con el público del Museo, que para asistir al espectáculo había debido adquirir una entrada específica, diversa de la entrada habitual para las exposiciones, ya que la obra permitía un aforo máximo de ciento cincuenta espectadores. Al comienzo, el personal del Museo distribuyó a la audiencia en tres grupos de cincuenta que se repartieron para ir de sala en sala viendo los tres solos consecutivamente, cada grupo en un orden diverso. Para la cuarta parte del espectáculo los tres grupos se reunieron en la sala grande en la que iba a tener lugar el trío. Las salas de exposiciones empleadas eran las tres que en 2018 albergaban las piezas del legado de María Josefa Huarte de la colección del MUN y la que solía utilizarse para exposiciones temporales, con frecuencia de instalaciones. Las cuatro salas están en la planta baja del Museo y se abren al mismo pasillo, por lo que en los intercambios el público se cruzaba. La proximidad, por otra parte, permitía escuchar la composición de Cobo sonando en el resto de salas, perfectamente sincronizada para evitar cacofonías.

En la entrada a cada la sala asignada bajo guía del personal del Museo, el público se distribuía libremente en proximidad a las paredes, dando la espalda a los cuadros e interfiriendo, en ocasiones, en el diálogo que los intérpretes establecían con las obras (Figura 2). En los casos de Maya y Gelabert cada espectador permanecía normalmente en el lugar que había escogido al principio. La imposibilidad de apoyarse o acercarse demasiado a las obras de las paredes hizo que algunos se sentaran en el suelo o se acercaran a los marcos de madera de los accesos a la sala. Israel Galván, en su solo, ocupó el espacio de un modo que obligó al público a movilizarse y en el que hubo momentos de especial proximidad (Figura 5). Los intérpretes evitaban en todos los casos (solos y trío) cruzar miradas con los asistentes salvo en el cierre de cada escena, en el recorrían con la vista los rostros del público precisamente para marcar el final y crear complicidad al invitar con sus gestos al cambio de escenario. En general, se puede decir que el comportamiento del público se aproxima a la actitud propia del visitante de museo, con libertad en el recorrido espacial, en el punto de vista y la postura, con la actitud silenciosa y pausada que se retrae para evitar tocar las obras. La temporalidad de la pieza no captura del todo al público, sino que da más libertad que la caja negra para entrar y salir, para cambiar de sala o incluso para abandonar. Se trata de un marco que propicia en el espectador una expectativa abierta a la experimentación de los lenguajes y a la mirada activa, atenta, reflexiva.



Figura 5. Galvan en un momento de *Soliloquios*, entre dos cuadros de Pablo Palazuelo. Foto: Manuel Castell.

## 5. CONCLUSIONES

La hipótesis de la que parte nuestro acercamiento a esta obra de danza es la que fundamenta el tipo de residencias artísticas que promueve el MUN: que la inclusión del patrimonio artístico en la creación contemporánea es en sí un modo de proponer nuevas lecturas que conservan y a la vez actualizan la influencia cultural de aquel<sup>19</sup>. *Soliloquios* (Maya, 2019) es una obra coreográfica para ser interpretada en un museo, compuesta a partir del diálogo entre estilos de danza con raíces populares y danza contemporánea. En ella, la hibridación cultural y la intermedialidad constituyen no solo el método escogido en el proceso de creación, sino el mismo tema de la obra. El proceso seguido entre los coreógrafos se aproxima al mítico diálogo creativo de Apeles y Protógenes narrado por Plinio, cuyo resultado engloba en un cuadro unitario estilos y rasgos diversos y abre al espectador al ejercicio de

<sup>19</sup> Este hecho, que recorre toda la historia del arte y la cultura, es muy visible en los préstamos y apropiaciones de grandes obras por parte de grandes artistas como Manet o Picasso. En el MUN, las obras surgidas de sus residencias creativas habitualmente «tienden puentes» con el patrimonio del propio Museo presente en su colección, frecuentemente con la fotografía. Así sucede por ejemplo en coreografías como *Transmutación* de Antonio Ruz (2018), o en creaciones de artes visuales como la serie fotográfica *De Laboris* de Pierre Gonnord (2016), entre otras.

la comparación de formas, a la valoración del diálogo resultante y al discernimiento de las diferencias y afinidades posibles. En este mismo diálogo participan en cierto modo los autores ausentes de las obras visuales, en algunas de las cuales *Soliloquios* activa rasgos identitarios contenidos veladamente en el lenguaje de la abstracción.

Tras el análisis del modo de presencia del patrimonio inmaterial en la coreografía propuesta y de su papel en el resultado, la pieza se propone como un caso que manifiesta el proceso de hibridación propio de las tradiciones vivas. *Soliloquios* muestra que los rasgos identitarios presentes en los estilos con raíz popular no son objeto de una apropiación instrumental, sino que conservan su agencia en la composición. Del mismo modo, se reconoce una relación con las artes visuales que constituye un verdadero diálogo intermedial, puesto que las pinturas, esculturas e instalación no se limitan a ser una presencia «decorativa». Estas últimas, junto a la arquitectura, determinan el carácter *site specific* de la obra porque completan la estructura y, sobre todo, porque ayudan a definir el contenido percibido, en el que se ponen en relación aspectos identitarios con el drama de la migración.

En cuanto al modo en que el marco museístico (los canales de distribución, el desarrollo de audiencias o las formas de trabajo) incide en la danza y modifica su estatuto artístico y cultural, cabe concluir que la fusión de disciplinas propiciada por el Museo Universidad de Navarra evita los riesgos de la espectacularidad propios de la tendencia actual a la seducción del espectador por medio de experiencias inmersivas que recuerdan el sueño romántico de la «obra de arte total». *Soliloquios* se presenta como buena práctica dentro de esta tendencia porque su peculiar modo de recepción por parte de una audiencia presente y en movimiento constante, fomenta su participación consciente en la construcción del significado y le permite un posicionamiento crítico. Por otra parte, la proximidad que los bailes populares pierden al ser teatralizados (Goldberg, 1994, p. 97) se recupera en las salas del Museo por una relación excepcionalmente próxima entre artista y público.

En un panorama de creciente presencia de danza en los museos, el acercamiento a la misma que realiza el MUN destaca por una interdisciplinariedad equilibrada para que ambos extremos se vean enriquecidos: la danza, recibiendo un tratamiento artístico mayor del habitual en otro tipo de espacios y accediendo a una relación con el público que es a la vez contemplativa y reflexiva; el museo, activando la «teatralidad» de su arquitectura y de las obras de arte expuestas mediante el «acontecimiento» y la vivencia estética que el espectáculo procura.

## 6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acedo, N. (2023). *Transmutación, Antonio Ruz. Cuaderno de Creación*. Pamplona: Museo Universidad de Navarra.

- Acedo, N. (2024). Vivir el Arte. Hacia una teoría de la expectación artística. En Piñero Moral, R., Cascales Tornel, R. (Eds.), *Cuidado con la estética: reflexiones entre el arte y la vida* (pp. 233-248). Madrid: Editorial Sindéresis.
- Adorno, T. (1962). *Prismas*. Barcelona: Ariel.
- Bal, M., Morra, J. (2007). Acts of Translation, *Journal of Visual Culture*, 6(1), pp. 5-11. <https://doi.org/10.1177/1470412907076198>
- Benjamin, W. (2010). Charles Baudelaire, «Tableaux Parisiens», Traducción alemana con un prólogo sobre la tarea del traductor». En *Obras IV*, 1 (pp. 9-22). Madrid: Abada.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: a political ecology of things*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv111jh6w>
- Bishop, C. (2021). La caja negra, el cubo blanco, la zona gris: Las exhibiciones de danza y la atención de la audiencia. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 35, pp. 43-69. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.2021355056](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2021355056)
- Burke, P. (2010). *Hibridismo cultural*. Madrid: Akal.
- Burke, P. (1995). *La fabricación de Luis XIV*. Madrid: Nerea.
- Foucault, M. (1967). *Madness and Civilization*. New York: Random House
- Franco, S. (2020). Danza, performance e museo: riflessioni e prospettive in mostra. *Danza E Ricerca. Laboratorio Di Studi, Scritture, Visioni*, 12(12), pp. 217-236. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11892>
- Fried, M. (2004). *Arte y objetualidad*. Madrid: Antonio Machado.
- García Canclini, N. (1992). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. <https://doi.org/10.1080/13569329209361791>
- Gell, A. (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198280132.001.0001>

- Goldberg, K. M. (1997). A Heart of Darkness in the New World: Carmen Amaya's Flamenco Dance in South American Vaudeville. En Lewis, D. (Ed.), *Dance in Hispanic cultures* (pp. 95-108). Yverdon: Harwood Academic Publishers.
- Groys, B. (2003). Sobre lo nuevo. *Artnodes, Revista de Arte, ciencia y tecnología*, 2. <https://doi.org/10.7238/a.voi2.680>
- Groys, B. (2008). *Obra de arte total Stalin*. Valencia: Pre-Textos.
- Harman, G. (2021). *Arte y objetos*. Madrid: Enclave de libros.
- Jiménez de Madariaga, C. (coord.). (2022). *Patrimonio cultural inmaterial de la humanidad*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Kloetzel, M., Carolyn P. (eds.). (2011). *Site Dance: Choreographers and the Lure of Alternative Spaces*. Gainesville, FL: University Press of Florida. <https://doi.org/10.5744/florida/9780813034003.001.0001>
- Latour, B. (1999). On Recalling Ant. *The Sociological Review (Keele)*, 47(1\_suppl), pp. 15-25. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1999.tb03480.x>
- Lavaur, L. (1976). *Teoría romántica del cante flamenco*. Madrid: Editora Nacional.
- Lévi-Strauss, C. (1968). *Arte, lenguaje, etnología*. México: Siglo Veintiuno.
- López Antuñano, J. G., García Fernández, I. (2022). *Teatro clásico contemporáneo. Una mirada al Siglo De Oro desde la escenificación*. Madrid: Ediciones Antígona.
- Mariemma (1997). *Mis caminos a través de la danza. Tratado de danza española*. Madrid: Fundación Autor.
- Maya, J., Albizu, I., Garrido, J. M. (2021). *Jon Maya Sein: cuaderno de creación*. Pamplona: Museo Universidad de Navarra.
- Murga, I. (2016). La esencia estética de lo nacional: españolada, folklore y flamenco. En *Campo cerrado, arte y poder en la posguerra española. 1939-1953* (pp. 108-123). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Ortiz, F. (1973). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona: Ariel.

- Pardo Ballester, T. (2017). *Flamenco: orientalismo, exotismo y la identidad nacional española*. Granada: Universidad de Granada.
- Pérez, M. M. F. (2009). Cesc Gelabert: Reflexiones sobre Cesc Gelabert: 1973-1985. *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, 5, pp. 26-29. Recuperado el 13 de diciembre de 2024 de <https://www.csdanzamalaga.com/wp-content/uploads/2022/02/danzaratte05.pdf>
- Plinio Segundo, C., Torrego, M. E. (2001). *Textos de historia del arte*. Madrid: Machado Libros.
- Romero, P. G. (2021). *Wittgenstein, los gitanos y los flamencos*. Barcelona: Arcadia.
- Rosa, H. (2019). *Resonancia: una sociología de la relación con el mundo*. Madrid: Katz. <https://doi.org/10.2307/jj.15478384>
- Sala Rose, R., Argullol, R. (2003). *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*. Barcelona: Acanalado.
- Shapiro, G. (2007). The Absent Image: Ekphrasis and the «Infinite Relation» of Translation. *Journal of Visual Culture*, 6(1), pp. 13-24. <https://doi.org/10.1177/1470412907075065>
- Steingress, G., (2004). La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos). *Trans. Revista Transcultural de Música*, 8.
- Troelenberg, E.-M., Schankweiler, K., Messner, A. S. (2021). *Reading objects in the contact zone*. Heidelberg: Heidelberg University Publishing.
- UNESCO. (2022). *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*. París: UNESCO.
- Velten, H. R., (2012). Performativity and Performance. En A. Nünning y B. Neumann (eds.), *Travelling Concepts for the Study of Culture (Vol. 2)*, pp. 249–266). Boston: De Gruyter. <https://doi: 10.1515/9783110227628.249>
- Vergillos, J. (2021). *Nueva teoría del flamenco*. Córdoba: Almuzara.